

---

CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas.  
Año 18 – Nro. 20 – Mar del Plata, ARGENTINA, 2009; pp .57 – 74

---

# El sujeto hacia un vacío de sí

---

Aymará de Llano

Universidad Nacional de Mar del Plata – CELEHIS

## Resumen

En el presente trabajo estudiamos tres poemarios de Martín Adán, (Rafael de la Fuente Benavides, Lima, 1908-1985). *Travesía de extramares* (1946), *Escrito a ciegas* (1961) y *La mano desasida* (1964). Martín Adán nos pone ante varias paradojas. Las operaciones de escritura expresan un vacío existencial que se materializa en la misma escritura y, por tanto, ésta da cuenta de ese vacío. Por lo que se sugiere, desde el propio texto, que el sujeto se encuentra a sí mismo en el acto de escritura.

## Palabras clave

vanguardia – literatura peruana – poética

## Abstract

In the present work we study three poetry books of Martín Adam, (Rafael de la Fuente Benavides, Lima, 1908-1985). *Travesía de extramares* (1946), *Escrito a ciegas* (1961) and *La mano desasida* (1964). Martín Adam puts us in front of several paradoxes. The operations of writing express an empty existential one that materializes in the same writing. For which it is suggested, since the own text, that the subject is found to itself in the act of writing.

## Keywords

avant garde – peruvian literature – poetics



Martín Adán, Rafael de la Fuente Benavides (Lima, 1908-1985) era poeta conocido porque habían aparecido algunos sonetos en la revista *Amauta*, pero en términos editoriales *La rosa de la espinela* es su primer poemario. *Travesía de extramares* es la segunda entrega estructurada en formato libro. En el presente trabajo nos dedicamos a *Travesía...* (1946), *Escrito a ciegas* (1961) y *La mano desasida* (1964). Poema extenso, este último, con varias ediciones cuyo establecimiento de texto ha sido trabajoso, ya que el autor dej  múltiples manuscritos y versiones. La intención del presente trabajo es recorrer puntualmente las tres obras con la intención puesta especialmente en cómo el sujeto se constituye como tal en la palabra poética.

### **Travesía de extramares**

El sujeto se pregunta a sí mismo sobre su origen incluyéndose en un contexto social materializado en “la casa paterna” y “la patria”, una pertenencia vacía: “ Quemar  la casa paterna?...  partir  de la patria?...” (DeP, 41)<sup>1</sup>

Desde lo f nico, la aliteración en bilabiales refuerza el quiebre del sujeto para luego llegar a un breve remanso rítmico implicado también en un nuevo contenido: “ Ser  un monje en un monasterio?...”. Aunque no lo satisface, es un origen que no lo contiene y comienza la duda acerca de la partida: “ Me echar  a marear, tatuado, barbudo, descalzo,/ En el último de los veleros? ...”. Entonces llega paradójicamente la confusión y la identificación al mismo tiempo: “ Todo me es igual!, Aloysius Acker!.../ S lo tú me eres idéntico!” (DeP, 41). El despojo y la incertidumbre plasmados en preguntas retóricas atraviesan el poemario y, ante la lectura, dejan una imagen tan huidiza como la huella del velero echado a la deriva, asimismo perdido y despojado

en la inmensidad del mar. Se cuestiona acerca del posible abandono del lugar de origen, sin embargo esa desazón se articula con verbos en futuro, lo que admite suponer una distancia temporal hasta que ocurra la caída —todavía no partió de la casa paterna—, de tal manera que ese sentido caótico se recompone en la eficacia de la escritura y pierde aquel sentido que recibimos como efecto de primera lectura. Cuando quedamos en esa deriva, entonces, surge otro punto de fuga de sentido a partir de la contraposición de dos términos pertenecientes al mismo paradigma semántico —“igual” e “idéntico”—. La generalización indiferencia mientras que la particularización, distingue al sujeto de otros. En Martín Adán, las normas se subvierten; si bien se cumple la primera ley —“¡Todo me es igual!”—, no así la segunda, ya que el sujeto es distinto de todos porque tiene un otro idéntico a sí mismo —“¡Sólo tú me eres idéntico!”—. Así se contesta las preguntas sobre su origen planteando otro interrogante, ahora sobre su identidad:

*¡Todo me es igual!, Aloysius Acker!...*

*¡Sólo tú me eres idéntico! (DeP, 41)<sup>2</sup>*

Así, la presencia del doble, del hermano, el antiscio o la imagen de Narciso proponen el cuestionamiento de la propia identidad. Una figura que sólo es coincidente en la desgracia, en la desesperación por aprehender lo inhallable que también es lo inefable, lo que no se puede materializar en la palabra y, como el agua del mar —imagen recurrente—, se escurre, se expande y se confunde, no hay unicidad, no hay objeto, no hay materialidad aprehensible: “Narciso, ciego, desespera;/ Y puede ser el agua entera/ Y arder los mares en la mano...” (DeP, 39). No se encuentra y no descubre otra forma que la consagrada por la tradición literaria para volcar la desesperación en forma poética. Lo

que el sujeto/narciso percibe sólo internamente es su propia imagen desgraciada ante la incapacidad de poder verlo en el exterior: "... si cantare la figura, / Disonará, divina, inhumana:/ `Toda imagen es de tu desventura'!" (*sic*) (IP, 44). Esta persistencia del interrogante sobre un sí mismo aterrado es una primera exteriorización del constante inquirir por el poeta y su posibilidad o imposibilidad de plasmar en la escritura sus angustias existenciales. En palabras de Deleuze sería: "siempre hay una caverna en la caverna" (13). De alguna manera la desesperación reside en otra versión más de lo que muchos poetas han tratado de dar a entender: la imposibilidad de asirse a la poesía para dejar de ser inefable. Años después, en el epígrafe de su autoría de *Escrito a ciegas* (1961), Adán sentencia: "Poesía no dice nada:/Poesía se está callada,/Escuchando su propia voz". También en *Diario de poeta* (1966-1973), expresa ideas relativas a esa misma carencia: "Poesía es así. Yo no sé poesía,/ Sino escribir, callando, todo lo que me escribo/ Como si fuera real todo lo que querría." (*Poemas escogidos* 131). Lo que muestra la crisis del poeta ante una búsqueda que lo llamado "real" no satisface y que parece coagular en la escritura, que, al mismo tiempo, es una escritura para sí mismo: "todo lo que me escribo"; tal como lo señala el pronombre personal en primera persona que le exige al verbo la condición de reflexivo cuando no lo es. Por otro lado, la presencia de una ausencia de voz en "poesía se está callada" (*Escrito a ciegas*) o "escribir callando" (*Travesía de extramares*). Callar quiere decir, además de "guardar silencio", "cesar de hablar" como también, "abstenerse de manifestar lo que se siente o se sabe".<sup>3</sup> Adán trata de expresar lo que necesita, cuando surge la imposibilidad, adviene el silencio que es, en este contexto que intentamos conformar, una forma de la muerte.

## **Escrito a ciegas**

Desde el título, *Escrito a ciegas*, se plantea un juego profundo entre la escritura y la ceguera. El escribir a ciegas es el acto practicado por el sujeto que lo ha ejercido desde un conocimiento profundo de su subjetividad, en este caso la expresión “a ciegas” no implica falta de reflexión, sino más vale, otro tipo de percepción, no la que ingresa por la vista en tanto ésta representaría el riesgo de quedarse con lo aparential, sino una consciencia crítica de la ubicación en el mundo como poeta que intenta dar cuenta de sí mismo y la dificultad radica en que, para ello, puede asirse sólo del lenguaje expresando con el mismo esa imposibilidad.

Comenzaremos por lo que se impone desde los primeros versos y es la referencia a una situación comunicativa, algo inusual en la escritura de poemas. “¿Quieres tú saber de mi vida?” Pues este poema se presenta como una respuesta a una carta enviada al autor por Celia Paschero, colaboradora de Jorge Luis Borges, con la intención de hacer una nota sobre el poeta peruano para el diario *La Nación*. En la misma, el pedido pragmático de la periodista: “Deje usted de lado toda su bohemia o vuélquela íntegra en lo que me escriba y... hableme de usted. ¿Lo hará?” (95).

Estos datos se pueden verificar en el “afuera” del texto y en el “adentro” hay marcas concretas, tales como vocativos y referencias directas en forma de contestación a las supuestas preguntas realizadas por la periodista argentina. De manera tal que, si tomamos al poema como una respuesta a la carta de Paschero y al ser el yo el núcleo de sentido de la escritura, el texto se constituye en un espacio testimonial del sujeto en búsqueda escrituraria del ser de sí mismo. Un sujeto que se compromete a indagar rechazando toda imposición —aunque involuntaria o no premeditada— de su interlocutora empírica.<sup>4</sup> La crítica ha

recalado frecuentemente en la situación de interlocución figurada entre el sujeto poético y la interlocutora ausente y, a partir de este esquema primario ha llegado, luego, a inquisiciones básicas de Adán acerca de la búsqueda el ser y la concreción de la misma en la morada del lenguaje, que admite otra lectura en un paradigma distinto del meramente pragmático que refiere a la situación comunicativa con Paschero. Nos parece interesante hacer un recorrido por el poema y ver cómo sostiene los dos paradigmas de lectura y cómo uno interpenetra en el otro hasta sugerir sentidos paradójicos. Tomamos la paradoja en el sentido retórico como figura de pensamiento que emplea expresiones que envuelven contradicción. En este caso, cuando aparece la segunda persona, aun cuando está presente el vocativo, la lectura presenta dudas sobre la identificación del interlocutor. Es dable pensar que el sujeto requiere uno de ellos como fórmula primera de objetivación para inquirirlo, luego, en un sentido genérico, como modo de inserción en la raza humana, como el modo necesario de decir que sus cuestionamientos no son privativos del sí mismo para lo cual necesita alguien que lo escuche.

* Por qué preguntas quién soy,  
Adónde voy?...Porque sabes harto  
Lo del Poeta, el duro  
Y sensible volumen de ser mi humano,  
Que es un cuerpo y vocación (versos 5–9)*

El mundo que construye es el de sí mismo con lo cual podemos aventurar, en primera instancia, que el producto y el productor son —se constituyen— en la misma escritura. Escribe para impugnar, contradecir, rechazar lo que le pide Paschero o, como diría Blanchot en *La escritura del desastre*, “basta que se le pidan algunas palabras para que se pronuncie una especie de exclusión, como si le obligaran a

sobrevivir, a prestarse a la vida para seguir muriendo” (16). El rechazo ante el pedido de un texto en el que hable de sí mismo, contradictoriamente lo provoca y lo convoca a escribir. Ya en los primeros versos contesta preguntando: “¿Quieres tú saber de mi vida?” Y sigue contestando con una enumeración progresiva de construcciones sustantivas que insisten en dicha impugnación:

*Yo sólo sé de mi paso,  
De mi peso,  
De mi tristeza y de mi zapato.*

Los dos primeros —*paso* y *peso*—, además de jugar anafóricamente y a pesar de ser de uso corriente, ambos sustantivos tienen una densidad significacional que remite al *paso* por la vida con cierto *peso* o pesadumbre, malestar. Este significado se resuelve más aún cuando aparece el tercero, *tristeza*, que reitera el sentido y conforman un campo semántico. Sin embargo el cuarto sustantivo, nos sorprende por el cambio —inclusive de registro— especialmente por tener un significado circunscripto a un objeto y muy preciso. Mientras los dos primeros cuentan con más de veinte acepciones y el tercero, aunque con menos, recalca un núcleo de significación que es pasible de ser interpretado, éste —*zapato*— remite a un objeto particular y prosaico que sorprende al salir abruptamente del campo semántico que venía armando. Es indudable que el sujeto habla de sí mismo y opera refutando retóricamente para demostrar la ampulosidad de la pregunta de la periodista y la única posibilidad de transmitir un *saber* muy distinto del pretendido. Entra, entonces, en cuestión el campo de los *saberes* del sujeto que va a ser trabajado textualmente. Valga una referencia a las enumeraciones frecuentes que, en el barroco, facilitan la profundización en cierto campo semántico hasta llegar a una concreción o a una disolución;



sabemos la influencia de la estética barroca en el autor y el estudio exhaustivo sobre el Barroco en su país. Como ejemplo podemos citar los versos de Góngora: “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada” o de Sor Juana: “es cadáver, es polvo, es sombra, es nada”.<sup>5</sup> Procedimiento de gran concentración y economía discursiva que marca una gradación intensificativa ya sea de carácter ascendente o descendente. En Adán, ese proceso se rompe con la inclusión del último sustantivo *zapato*. Esa ruptura nos permite *sospechar* —como lectores y desde los primeros versos— que es posible el ingreso a otro ámbito de los *saberes* del sujeto muy diferente del propuesto por Paschero. También es cierto que, aunque irrumpe con otro registro, *zapato* es una metonimia del *paso* y del *peso* por la vida; esto indica también gran concentración y economía discursiva como la enumeración del barroco aunque de otro modo, con una inversión en la cadena de significación que va de lo más concreto hacia lo abstracto y de la esfera emocional en *paso/peso/tristeza* para invertir con un elemento corriente, como es *zapato*.

Después del primer verso, presentado éste como re-pregunta mediante la que da cuenta —hablando en términos de la pragmática— de un requerimiento externo al texto: “¿Quieres tú saber de mi vida?”, surge el rechazo que va a actualizarse varias veces a lo largo del poema. La refutación a la pregunta sobre su vida hace pivót en el uso del verbo *saber* como afirmativo y negativo o ambos al mismo tiempo.<sup>6</sup>

La negación insistente a la sabiduría tradicional, el cuestionamiento al imaginario social respecto de que el ser humano sabe de sí y la nueva delimitación del concepto “sabiduría” como otra distinta van conformando un campo de inversión de la pregunta originaria que motiva una escritura en proceso siguiendo la ruta de un pensamiento razonado en franca ruptura con la tradición en varios

sentidos. La segunda pregunta planteada en el quinto y sexto verso refuerzan la intención de quiebre: “¿Por qué preguntas quién soy,/ Adónde voy?...”. Al mismo tiempo, la contestación contenida en los próximos versos remite al paradigma del ser poeta: “¿Por qué sabes harto/ Lo del Poeta, el duro/ Y sensible volumen de ser mi humano,/ Que es un cuerpo y vocación.”

Ya en los últimos versos termina enunciando la imposibilidad de saber que ostenta el Tú: “Tú no sabes nada;/ Tú no sabes sino preguntar,/Tú no sabes sino sabiduría” (versos 193-195). La conjunción adversativa denota idea de excepción y, por lo tanto, excluye del campo semántico de “nada”, sólo la habilita en dos conceptos, uno de ellos hace referencia a la acción de preguntar de la interlocutora ausente y re-envía el significado de la propia escritura como acto dialogal, es decir, como contestación a Paschero; en cambio, en el próximo verso “Tú no sabes sino sabiduría”, el sujeto se inscribe en el otro paradigma, el del sí mismo y su escritura, precisamente por la especificación acerca de “sabiduría” que sigue en los tres últimos versos, en los que especifica el término: “Pero sabiduría no es estar/ Sin noción de nada, sino proseguir o seguir/ A pie hacia el ya.” (versos 196-198). Advertimos que “nada” se resemantiza porque poseer “sabiduría no es estar/ Sin noción de nada...” con lo cual contradice lo que había afirmado unos versos antes; “Tú no sabes nada (...) [excepto] sino sabiduría”. Estas contradicciones se disuelven si consideramos que a veces se refiere a Celia Paschero y otras, a la problemática del sujeto pero no hay marcas textuales que definan estas lecturas para reubicarlas en los dos paradigmas ya que el pronombre de segunda persona, “tú”, puede remitir a Paschero como al Otro de sí mismo.

En la mitad del poema, el sujeto se ubica en la problemática del ser que se crea a sí mismo —en lo que

denominamos *a priori* paradigma referido al ser— y que se venía insinuando desde el principio: “¿Soy la Creatura o el Creador?” (verso 96). Dos sustantivos derivados verbales —del verbo crear— los que precisan la paradoja: quién crea a quién o, dado que es el sujeto/*Creador* del texto/*Creatura* que estamos tratando, ambos tendrían la misma entidad y ese encuentro/desencuentro sólo se produce en tanto existan en la escritura, que es al mismo tiempo la Creatura.

*—Yo soy mi impedimento y mi crearme.—  
La Poesía es, amiga,  
Inagotable, incorregible, ínsita.  
Es el río infinito  
Todo de sangre,  
Todo de meandro, todo de ruina y arrastre de vivido...  
(versos 139-145)*

El poeta se encuentra a sí mismo en la palabra y, al mismo tiempo, se constituye como tal en la palabra que también es una imposibilidad: “No soy más que una palabra/ volada de la sien/ Y que procura compadecerse/ Y anidar en algún alto tal vez” (162). La expresión “volada de la sien” remite a una tarea intelectual que le permite al poeta la construcción imaginaria del yo como si “fuera un texto donde flotan significantes y forman una cadena significativa”.<sup>7</sup>

### **La mano desasida**

¿Es posible acaso plasmar en escritura la soledad del sujeto mostrando que esa soledad existencial se materializa en el acto de escritura? ¿Cómo transformar la soledad en letra cuando se propone como un dilema profundo que no se agota en la expresión de un contenido de conciencia?

Machu Picchu es la piedra original, es también la piedra que le permite objetivar la vivencia de la soledad existencial en cuanto contacto con el otro y, en consecuencia, con el vacío de sí mismo:

*Tú, Machu Picchu, ausencia de presencia,  
Piedra de proporción, cosa del día,  
Vivida y sueño de la noche, exactitud temida,  
Nada sino mi ser en otra piedra,  
Ten cualquier realidad parecida.  
Me gustan los museos donde yazgo.  
Todo es tu espíritu en el alma mía.  
Todo es engaño, pero yo no soy  
Sino mi mano desasida.  
Vendrán doctos y lupa, y sin embargo  
Yo soy este hombre de mirada huida,  
Este estar en el sitio, este terror  
Ante la Tierra, ante la vida. (versos 211–223)*

Machu Picchu es todo y es nada al mismo tiempo, como es presencia y es ausencia simultáneamente. La ausencia del ser es la captación de la esencia del *ser* proveniente del *no ser*. El sujeto se identifica con esta piedra “de proporción[es]” pero, al mismo tiempo, le teme porque es la objetivación del otro y aunque enuncia “Todo es tu espíritu en el alma mía”, también homologa el *Todo* con el *engaño* ya que no hay satisfacción plena porque existencialmente percibe el vacío, la falta —“Todo es engaño, pero yo no soy/Sino mi mano desasida”—. El yo “descubre la nada que lo funda” (Blanchot 1992: 241) y que puede *no ser* y de ahí puede encontrar el dominio de sí mismo que se manifiesta como vacío en este poema. Según Blanchot, “cuando todo falta, la falta hace aparecer la esencia del ser, que es la de ser aún allí donde falta, de ser en tanto que disimulado” (1992: 241). La disimulación trae aparejada la apariencia y de ahí que se hable de engaño.

En *La mano desasida* (1980) es central la cuestión de la alteridad, materializada en la piedra y, más concretamente, en Machu Picchu. A partir de esa conjunción/diyunción entre el yo y el otro surge la problemática de la soledad existencial que se convierte en la cifra de este extenso poema de 8000 versos. Desde el comienzo, el sintagma del título, *La mano desasida*, nos sugiere a partir del prefijo del adjetivo un previo, un mínimo pasado en el que hubo contacto, ligazón, es decir, un pasado en el que la mano no estaba suelta o desprendida. También puede tratarse de la intención de asirse a algo aunque nunca haya podido cumplirse y, entonces, se manifiesta conciencia de esa intención. Hay noción de esa carencia que se va a convertir en la ausencia permanente, es decir, el no poder asirse y ser parte siempre de una falta, de una mano desasida. El sustantivo en juego —*mano*— es una metonimia, a la que le podemos reponer todo el resto del cuerpo y no sólo en términos físicos sino también espirituales, psíquicos, éticos o religiosos. El ser entero está comprometido con ese desprendimiento, en esa falta de apropiación, en esa desligadura. La falta opera también como un saber en este poema; la sabiduría de lo inasible es penetrar lo que no se puede aprehender sino imaginar; desde ese seguimiento, el sujeto llega a la palabra como salvación porque ha podido expresarse sólo mediante la conjunción yo/otro, sujeto/piedra. Cuando el Yo se aleja o separa del otro/piedra se obtura la comunicación. “Lo inasible es aquello de lo que no se escapa” (Blanchot 1992: 248).

Como en otros poemas, se presentan operaciones por medio de las cuales el sujeto se manifiesta en un vacío materializado en la escritura. Por ello se sugiere desde el propio texto que sólo se encuentra a sí mismo —o como tal— en el acto de escribir. El acto de creación es una problemática central en *La mano desasida* que se objetiva,

según ya hemos visto, en la pregunta de *Escrito a ciegas*: “¿Soy la Creatura o el Creador?” (verso 96). Este encuentro/desencuentro se produce sólo en cuanto manifestación en texto. Ambos términos se convierten en productores de sentido en *La mano desasida* porque ambos, la piedra y el sujeto, son tanto Creaturas como Creadores mutuos, es decir el uno del otro. Sin embargo, señala la diferencia: “Era la creación, y tú ya eras/ Muy antes del papel y de la tinta” (verso 272-273). Hay distinción de la piedra, Machu Picchu como referente ancestral; entonces, se nos plantea, así, otra inquietud, que podemos objetivar en la pregunta ¿pues entonces dónde existen? A la que podemos reponer una respuesta aunque sea en primera instancia: el encuentro/desencuentro entre el Creador y su Creatura sólo es posible en la misma escritura. Por lo que, entonces, la escritura cobra un valor distinto y original como gestora existencial del sujeto.

En este marco, nos dedicamos a la relación del sujeto con la piedra, Machu Picchu, que no es cualquier piedra sino una con historia, con sentido, mítica, aunque en este texto se toma el nombre propio pero se trabaja desde una distancia importante de la referencia histórico-mítica. A pesar de esa distancia hay una geografía donde situar/encontrar ese otro, la alteridad separada del sí mismo. *La mano desasida* es un extenso poema en el que Machu Picchu está siempre presente, de manera tal que se podría hablar de una co-presencia, es decir de una presencia compartida entre el sujeto y la piedra.

*¿Qué palabra simple y precisa inventaré  
Para hablarte, Mi Piedra?  
¿Qué yo no me seré mi todo yo,  
La raíz profunda de mi ser y quimera?  
¡Tú crees estar arriba, honda en tu cielo,  
Y me estás tan enquistada en mi vida muerta!...*

*¡Ay, Machu Picchu, pobre rostro mío,  
Mi alma de piedra,  
Exacta y rompidísima,  
Innumerable e idéntica,  
Vuelo del alma mineral,  
Esencia de conciencia de relabrada fuerza!...  
¡Ay, Machu Picchu, hueso mío de presencia  
Cuándo estarás de mí defuera!... (versos 1-14)*

El sujeto se auto-construye textualmente y se constituye como sujeto escritor/poeta desde la conjunción con la piedra. Por ello hablamos de co-presencia entre el yo y la misma como materialización del otro: “Tú, que me das la palabra,(...)Llévame a donde no sé si mi pie existe,/Ni cuándo el límite acaba!/¡Déjame ser como tú eres/Déjame ser de piedra y labra!” (versos 171-177). El Todo que era engaño, es también “piedra y poesía” —“Todo es piedra y poesía/Y hablar yo de mí Mismo” (versos 258-259)—. Este último verso citado es de tono conclusivo —en cierta forma y si nos permitimos hablar en estos términos cuando leemos poesía— en tanto y en cuanto reúne la piedra con la poesía en una entidad construida lingüísticamente para poder objetivar a la *mismidad* del yo. Mismidad que sólo puede encontrarse en el otro y viceversa:

*¡Tú eres porque yo soy, Machu Picchu,  
Reflejo de mi presencia,  
Un humano como yo,  
Uno con su vista a ciegas,  
Uno que no puede sabe dónde,  
Soltar el peso que le pesa!  
¡Uno que huele al otro  
Como si no le oliera  
Y discurre y filosofa  
Porque con él comenzó la tristeza! (versos 324-329)*

Según hemos visto, en *Travesía...*, la presencia del doble, del hermano, el antiscio o la imagen de Narciso proponen el cuestionamiento de la propia identidad. En este poema, el objeto/piedra surge como constructo lingüístico mediante el que se permite mostrar al otro con la palabra y no callar.

*Por qué me callaré, Machu Picchu?*  
*¿Por qué me callaré?*  
*¿Por qué no seré el Otro*  
*Otra vez?*  
*¿Por qué, con mi mano,*  
*Mano de mortal, no te reconstruiré?* (versos 5219–  
5224)  
[...]  
*¿Por qué mi muerte, Machu Picchu,*  
*Que ya la vivo? ¿Por qué? ¿Por qué?*  
*Porque yo soy algún otro,*  
*Y mi vivir es el buscar mi abismo*  
*Por donde yo caiga en mi hondura,*  
*Para en lo más hondo, hallarme vivo...* (versos 5227–  
5232)

Así, Machu Picchu es la imagen/piedra que permite una “acción comprensiva” en tanto y en cuanto podemos aprehender un objeto —la cosa—. “La cosa estaba allí, y la captábamos en el movimiento vivo de una acción comprensiva...”, dice Blanchot, “[P]ero convertida en imagen, instantáneamente se transforma en lo inasible, [...] lo presente en su ausencia, lo aprehensible porque inasible, ...” (Blanchot 1992: 244). Otra versión más de la desesperación existencial del sujeto.



## Notas

<sup>1</sup> Las citas de cada poema tendrán las iniciales del poemario entre paréntesis al finalizar la cita del texto y, a continuación, el número de página. La edición de referencia es la citada en la bibliografía.

<sup>2</sup> Aloysius Acker: Adán escribe el *Aloysius Acker* –hacia 1931– y lo destruye hacia 1934. Se cree que era un extenso poema elegíaco, dedicado a un desconocido o ente ficticio. El poeta manifestó el deseo de no publicar las partes conocidas. Algunos fragmentos fueron publicados en 1947, otros fueron utilizados como epígrafes en sus otras composiciones, y también hay citas de sus amigos.

<sup>3</sup> DRAE, 22º edición.

<sup>4</sup> En esta línea de análisis encontramos sintonía con el análisis que Julio Ortega hace de Vallejo (cfr. Ortega: 11–36).

<sup>5</sup> Las referencias a Luis de Góngora son: Soneto 1582 “Mientras por competir con tu cabello”; Sor Juan Inés de la Cruz: Soneto # 145: “Procura desmentir los elogios que a un retrato de la Poetisa inscribió la verdad, que llama pasión”.

<sup>6</sup> Dice Ortega respecto de *Los heraldos negros* de Vallejo: “...constatamos el planteamiento del no-saber, del “yo no sé”, que se reitera de uno u otro modo en el libro; esta ignorancia planteada como el único saber posible excede el tema de la tradición al convertirse, diríamos, en una especie de ganzúa con que abrir el discurso formal y, en esa violencia, la representación natural del mundo” (Ortega: 106).

<sup>7</sup> El trabajo de Fernández Cozman es muy acertado aunque toma rápidamente varias problemáticas del poema.

## **Bibliografía**

- Adán, Martín (1976). *Obra poética*. Lima: Instituto Nacional de cultura.
- .....(1983). *Poemas escogidos*. Lima: Mosca Azul Editores.
- .....(1984). *La casa de cartón. De lo barroco en el Perú (Peralta–Melgar–Chocano–Eguren)*. Lima: Peisa.
- .....(2001). *A la rosa*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Edición y presentación de Ricardo Silva–Santisteban.
- Arfuch, Leonor. “La visibilidad de lo privado: nuevos territorios de la intimidad”. Facultad de Ciencias Sociales/Instituto Gino Germani. Seminario “El nuevo milenio y lo urbano”. Área temática posible: La sociedad y lo urbano/Dimensión cultural. Universidad Nacional de Quilmes. Consulta 16/06/08. <http://www.mundourbano.unq.edu.ar/>
- Blanchot, Maurice (1992) [1955]. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- .....(1990) [1983]. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila.
- Fernández Cozman, Camilo. Consulta en: <http://camilofernande.blogspot.com/2007/04/la-confesin-de-lo-real-en-escrito.html>
- Levinas, Emmanuel (1993) [1979]. *El Tiempo y el Otro*. Barcelona: Paidós.
- Melis, Antonio (2006). “La piedra obsesiva de Martín Adán”. En: Graña, María Cecilia, *La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Ortega, Julio (1986). *La teoría poética de César Vallejo*. Library of Congreso, U.S.A.: Del Sol Editores.